

Barbara Bibik

**„DOM, DOM, NIBY ROBAK,  
TOCZY KLĄTWY MOC NIEZWALCZONA”  
(O „SKAŻONEJ” RODZINIE NA PRZYKŁADZIE  
ORESTEI AJSCHYŁOSA, IFIGENII W AULIDZIE EURYPIDESA  
ORAZ (A)POLLONII K. WARLIKOWSKIEGO  
I IFIGENII A. GRZEGORZEWSKIEJ)**

**“Dom, dom, niby robak, toczy klątwy moc niezwalczona”  
(Home, Home, Like a Worm, Curses Shaped by Unbeatable Power )  
(About “flawed” family on the example of Oresteia by Aeschylus, Iphigenia  
in Aulis by Euripides and (A)pollonia by K. Werlikowski and Iphigenia  
by A. Grzegorzewska)**

**Abstract:** The Greek tragedies very often deal with the problem of family, blood ties and or versus marriage ties. The issue of the value and the respect for the family is as important for the Greek playwrights as for the modern theatre producers, for whom the Greek tragedies are very often an important source for their productions. One of those productions, and undoubtedly very controversial one, is the spectacle of Warlikowski titled „(A)pollonia” which is the combination of ancient and modern texts, like tragedies of Aeschylus and Euripides and the prose of Coetzee, Krall and Littell. Among many issues raised by this spectacle there is also one concerning the problem of family ties. To present this issue Warlikowski uses the Aeschylus’ „Oresteia”, one of the most important European tragic drama. Another staging I would like to deal with in this paper is „Iphigenia” by Grzegorzewska. I am interested in it because of the similar issue raised by this staging. The turbulent and cruel history of the accursed Pelopidai associates both of those stag-

ings and texts they are based on. In this paper I would like to examine the use of ancient tragedies in the mentioned stagings as well as the image of the modern (?) family that is presented in those theatre productions.

**Key words:** Aeschylus, *Oresteia*, Warlikowski, Grzegorzewska, (A)pollonia, Iphigenia, theatre

„Dom, dom, niby robak, toczy kłątwy moc niezwalczona”<sup>1</sup> – niniejsze słowa są cytatem z *Oresteï*, w którym zawierają się dwa interesujące aspekty związane z problematyką rodziny. Pierwszym jest oczywiście „dom” utożsamiany z rodziną (greckie słowo *oikos* obejmuje swoim znaczeniem zarówno dom w sensie architektonicznym i ekonomicznym, jak i wspólnotę ludzi połączonych więzami krwi, małżeństwa, adopcji, lojalności oraz *philia*<sup>2</sup>, a więc wszelkich domowników a często i osoby niemieszkające wspólnie<sup>3</sup>; ma więc szerszy zakres semantyczny), w kontekście której interesujące stają się przede wszystkim związki krwi i związki małżeńskie przedstawione w wybranych tragediach Ajschylosa (*Oresteja*) oraz Eurypidesa (*Ifigenia w Aulidzie*)<sup>4</sup>, przełożone następnie na język sceniczny przez Antoninę Grzegorzewską i Krzysztofa Warlikowskiego. Drugim aspektem jest wspomniana „kłątwa”, której mówiąc o historii rodu Pelopidów (a ich wszak dotyczą wybrane tragedie i spektakle), nie sposób pominąć, a którą w tłumaczeniu S. Srebrnego zostały objęte trzy istotne greckie słowa: *daimon* (czyli bóstwo, moc boska; moc rządząca przeznaczeniem jednostek, stąd także los, dola), *tyche* (które oznacza zarówno działanie boskie, jak i ludzkie; ale także los, przeznaczenie postrzegane jako wydarzające się poza ludzką kontrolą) oraz *ate* (czyli zaślepienie, szaleństwo zsyłane przez bogów jako kara; utożsamiane także z boginią Ate)<sup>5</sup>. W kontekście problematyki rodziny zostanie ona jednak potraktowana tutaj, na co, jak można sądzić, tekst grecki pozwala, jako okoliczności zewnętrzne, wydarzające się bez wpływu człowieka, a w które poszczególni członkowie rodziny zostają uwikłani, niezależnie od swojej woli i muszą

<sup>1</sup> Ajschylos, *Agamemnon*, w. 1481–1482, tłum. S. Srebrny, [w:] Ajschylos, *Tragedie*, Kraków 1953. W oryginalnej wersji te brzmią następująco (podaję w transkrypcji): „megan oikosine/ daimon kai barymenin aineis/ feu, feu, kakon ainon, ate/ras tychas akorestou”. W tłumaczeniu J. Kasprowicza: „Groźnego wspominasz ducha/ Waszego domu niszczyciela/ Który – o jej! o jej!/ Przegorzkę wspomnienie! –/ Ciągłemi ofiary zaściela/ Krwawy ślad dróg/ Niesytej pomsty swej” (Lwów 1908). W tłumaczeniu Z. Węclewskiego natomiast: „Tak, gwałtownego zaprawdę demona/ Wspominasz, który w tym grodzie się wścieka,/ I o tem, biada! że nie-nasycona/ Kłątwa brzemienna niedola dopieka” (Poznań 1873).

<sup>2</sup> Więcej na temat pojęcia *philia*, patrz J.-C. Fraisse, *Philia. La notion d'amitié dans la philosophie antique*, Paris 1984.

<sup>3</sup> S.B. Pomeroy, *Families in Classical and Hellenistic Greece*, Oxford 1997, s. 21: „The oikos refers to people related by blood, marriage, and adoption and to the property held by the family, including slaves and other movables and unmovables” (cyt. za: K.J. Hame, *All in the Family: Funeral Rites and the Health of the Oikos in Aeschylus' Oresteia*, „The American Journal of Philology”, Vol. 125, No 4, s. 514). O różnym rozumieniu pojęcia *oikos*, patrz A. Wypustek, *Życie rodzinne starożytnych Greków*, Wrocław 2007.

<sup>4</sup> Eurypides, *Tragedie*, t. 4, tłum. J. Lanowski, Warszawa 2007.

<sup>5</sup> Z. Abramowiczówna, *Słownik grecko-polski*, Warszawa 1958; H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996.

odpowiedzieć swoją postawą czy zachowaniem z całą odpowiedzialnością czy możliwością późniejszych konsekwencji. W przypadku tekstów tragedii czy scenariuszy teatralnych takim czynnikiem zewnętrznym, uruchamiającym kolejne działania, zachowania czy postawy, jak również odsłaniającym naturę rodziny, jest wojna.

Historia rodu Pelopidów bierze swoją nazwę od Pelopsa, syna Tantala, który uchodził za syna Zeusa<sup>6</sup>. Nie jest to miejsce na przytaczanie całej historii tego rodu, który niewątpliwie należy do najlepiej znanych w mitologii oraz najczęściej wykorzystywanych w kulturze czy literaturze, poczynając od starożytności. Swoją historią obejmuje pięć pokoleń, od Tantala do Orestesa, a każde naznaczone jest jakąś zbrodnią – by wymienić te najistotniejsze: dzieciobójstwo (Tantal), morderstwo (Pelops), bratobójstwo (Atreus i Thyestes), ponownie dzieciobójstwo (Atreus), kazirodztwo (Thyestes), morderstwo (Aigistos), znów dzieciobójstwo (Agamemnon), mężobójstwo (Klitajmestra) oraz na koniec matkobójstwo (Orestes). Wystarczająco, by uznać ten ród zarówno za tragiczny, jak i „przeklęty”, o czym wielokrotnie mówi się w micie. Motyw rzucenia klątwy czy przeklęcia wszystkich członków tego rodu pojawia się aż trzykrotnie (klątwę wypowiadają kolejno: Myrtilos, Pelops, Thyestes) – otwarta natomiast pozostaje kwestia, na ile nakładające się na siebie zbrodnie są li tylko wynikiem klątwy czy tragicznego losu tej rodziny, z pominięciem indywidualnej odpowiedzialności poszczególnych osób. Często służy ona bowiem do usprawiedliwienia poszczególnych czynów czy zachowań, niemniej tak jednoznaczna odpowiedź nurtowała już starożytnych tragików, którzy dali temu wyraz w swoich utworach. Wspomniane utwory, czyli *Oresteja* Ajschylosa i *Ifigenia w Aulidzie* Eurypidesa, w warstwie fabularnej dotyczą przede wszystkim dwóch ostatnich pokoleń rodu Pelopidów (w warstwie retrospektywnej obejmująją wszakże całą historię).

Historia rodu Pelopidów niewątpliwie dostarczała wielu tematów, nie tylko dotyczących problematyki rodziny, które uważano za istotne do poruszenia na forum publicznym, jakim był teatr grecki. Nie bez znaczenia jest fakt, że teatr grecki powstał w Atenach a jego rozwój przypada na najlepsze lata demokracji ateńskiej, której był jednym z czołowych elementów, obok zgromadzeń ludowych czy sądów. Skupiając całą niemal społeczność, był ważnym elementem życia społecznego, religijnego i politycznego. Jego powstanie łączy się z trzema ważnymi procesami dokonującymi się w ówczesnym czasie: z przemianą struktur społecznych i politycznych<sup>7</sup>, z rozwojem pisma oraz ze wzrostem bogactwa. Jak zauważa Mirosław Kocur,

<sup>6</sup> P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987, s. 333.

<sup>7</sup> Zmiany te wpłynęły także na pozycję kobiet w rodzinie, małżeństwie czy społeczeństwie znaczenie ją ograniczając czy zawężając, przynajmniej w niektórych polis, por. J. Maitland, *Dynasty and Family in the Athenian City State: A View from Attic Tragedy*, „The Classical Quarterly” 1992, Vol. 42, No. 1, s. 39–40; R. Flacelière, *Życie codzienne w Grecji za czasów Peryklesa*, Warszawa 1985, s. 55–78; O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1968, s. 7–27. O rodzinie w starożytnej Grecji, w tym również o statusie kobiety, zob. A. Wypustek, *Życie rodzinne starożytnych Greków*, Wrocław 2007.

[...] wraz z powstaniem polis, stare rodzinne więzi społeczne zostały zastąpione relacjami ustanawianymi przez prawo. Związki oparte na krwi, a więc konkretne i namacalne, ustąpić musiały relacjom abstrakcyjnym. Łączyło się to oczywiście z poważnym kryzysem rodziny. Znamienne, że w zachowywanych dramatach nie spotykamy ani jednej szczęśliwej rodziny<sup>8</sup>.

Trzeba zaznaczyć, że jakkolwiek tragedie są jednym ze źródeł dostarczających informacji o życiu w starożytności i często są odbiciem aktualnej sytuacji społecznej czy politycznej (choćby związki tragedii z rzeczywistością nie są proste, jak zauważa M. Kocur<sup>9</sup>), to jednak wykorzystują one przede wszystkim materiał mitologiczny (oczywiście rozmaicie przekształcany, gdyż trzeba pamiętać, że mit w starożytności nie był czymś stałym, niezmiennym, czego świadectwo znaleźć można właśnie w utworach literackich), uobecniając wydarzenia z heroicznej przeszłości dla polis dnia współczesnego. Umożliwiało to jednak pokazanie losu czy życia nie tylko w płaszczyźnie ludzkich działań, ale także odniesienie go do płaszczyzny ponadludzkiej, do rzeczywistości bogów, co nadawało poruszonym tematom wymiaru ponadczasowego, a nie tylko doraźnego. Tego szczególnego wymiaru nadawało także miejsce ich wystawienia, które znajdowało się w bezpośrednim otoczeniu okręgu świątynnego poświęconego Dionizosowi oraz związki teatru z obrzędem i rytuałem<sup>10</sup>. Wydaje się, że ta chęć mówienia o sprawach czy wartościach ponadczasowych stanowiła także cel spektakli K. Warlikowskiego i A. Grzegorzewskiej. A posłużyć temu miały teksty tragedii antycznych stanowiących dziedzictwo kulturowe, poruszających ponadczasowe dylematy filozoficzne, społeczne, polityczne czy literackie, a wykorzystujące ku temu mit, który jest „przeszłością, która nigdy nie była rzeczywistością”, jak pisze Tadeusz Zieliński<sup>11</sup> czy, jak dodaje K. Warlikowski, „historią, która nie wydarzyła się nigdy, a dzieje się zawsze”<sup>12</sup>.

*Oresteję i Ifigenię w Aulidzie* łączy historia jednego rodu, a konkretniej dwóch ostatnich jego pokoleń. Chronologicznie starsza *Oresteya* – jedyna zachowana trylogia tragiczna obejmująca *Agamemnona*, *Ofiarnice* i *Eumenidy* – autorstwa najstarszego z trzech wielkich greckich tragików, Ajschylosa, wystawiona w 458 r. przed Chrystusem, opowiada o wydarzeniach po zdobyciu Troi po dziesięcioletniej wojnie: o powrocie głównego dowódcy wojsk greckich, Agamemnona, syna Atreusa, brata Menelaosa, do domu (do Argos); o jego zabójstwie dokonany przez żonę, Klitajmestrę, o zemście ich jedyne go syna, Orestesa, na matce (i jej zabójstwie) oraz o konsekwencjach tego czynu dla Orestesa i ich roz-

<sup>8</sup> M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 1–3.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 307.

<sup>10</sup> Jednocześnie trzeba pamiętać o braku wyraźnego rozgraniczenia między *sacrum* a *profanum*, między politycznym a religijnym wymiarem greckiej demokracji, w związku z czym także teatr grecki łączył oba te aspekty, korzeniami tkwiąc w kontekście religijnym, miał charakter świecki. R.R. Chodkowski, *Teatr grecki*, Lublin 2003; M. Kocur, *op. cit.*; J.-P. Vernant, *Mit i religia w Grecji starożytnej*, Warszawa 1998.

<sup>11</sup> T. Zieliński, *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków 1928, s. 5.

<sup>12</sup> K. Janowska, *Fabryka Warlikowskiego*, „Polityka”, 16.05.2009.

wiązaniu. *Ifigenia w Aulidzie* natomiast jest najprawdopodobniej ostatnim dziełem najmłodszego z tragików, Eurypidesa, napisanym przez niego w Macedonii, niewykończonym i wystawionym dopiero pośmiertnie<sup>13</sup> w Atenach. Tragedia ta nawiązuje z kolei do wydarzeń poprzedzających te opisane w *Orestei*, sprzed wyruszenia armii greckiej pod Troję, gdy zgromadzone w Aulidzie wojsko zostało wstrzymane przed dalszą podróżą przez zagniewaną na głównego wodza boginię Artemidę żądającą złożenia w ofierze jego córki, Ifigenii w zamian za przywrócenie pomyślnych wiatrów flocie greckiej. Tragedia ta opisuje zatem oszustwo, jakim posłużył się Agamemnon, by ściągnąć córkę do Aulidy, jego początkowe wahania oraz ostateczne podjęcie decyzji w sprawie ofiary na rzecz pozostałych Greków i dobra Grecji; przemianę Ifigenii, która będąc młodą dziewczyną, szybko dojrzewa do akceptacji śmierci w imię dobra ojczyzny z rąk ojca; cierpienie jej matki, Klitajmestry, która musi pogodzić się ze śmiercią już drugiego swojego dziecka, które ginie za sprawą Agamemnona<sup>14</sup> oraz jej kielkującej nienawiści do męża, która swój pełny wyraz znajduje w *Orestei* Ajschylosa. Oczywiście każda z tych tragedii jest zamkniętą całością, przedstawiającą pewien wycinek historii rodu Pelopidów w szerszej perspektywie, nie tylko ludzkiej, ale i boskiej, razem jednak pozwalają zaobserwować – przy świadomości i ostrożności, że ma się do czynienia z tekstem literackim – jak dochodzi do rozłamu i rozpadu rodziny, do pojawienia się nienawiści, chęci zemsty a następnie zbrodni; jak śmierć Agamemnona i zbrodnia Klitajmestry stają się konsekwencją decyzji i czynu Agamemnona w Aulidzie, śmierć Klitajmestry natomiast konsekwencją jej decyzji o zbrodni. Czynnikiem zaś, który uruchamia kolejne nieszczęścia w rodzinie Agamemnona jest dawna przysięga złożona Tyndareusowi, ojcu Heleny, przez wszystkich zalotników starających się o rękę jego córki, mówiąca o tym, że zaakceptują jej wybór, a w razie potrzeby będą nieść pomoc jej wybrankowi. Moment jej realizacji pojawia się z chwilą znieważania praw gościnności przez Parysa, księcia trojańskiego i uprowadzenia przez niego obiecannej mu przez Afrodytę Heleny do Troi. Wówczas wszystkim byłym zalotnikom Heleny, królom i książętom greckim, przypomniano o dawnej obietnicy i zmuszono do jej wypełnienia. Najwyższe dowództwo, a tym samym odpowiedzialność za całą wyprawę, powierzono zaś Agamemnonowi, bratu Menelaosa, który nie był związany przysięgą (gdyż nie był zalotnikiem Heleny). Co więcej, to na nim spoczęło podjęcie pierwszej decyzji o rozpoczęciu wojny. Ajschylos początek wojny trojańskiej przedstawia w szerszej perspektywie w pierwszej pieśni chóru, gdy pokazuje, że każda wojna wybucha z przyzwoleniem samego Zeusa, ale sprzeciwia się jej bogini Artemida<sup>15</sup>, która występuje przeciw każdemu nieusprawiedliwio-

<sup>13</sup> Eurypides zmarł w 406 r. p.n.e.

<sup>14</sup> Jak wiadomo z tragedii Eurypidesa, Agamemnon zabił pierwszego męża Klitajmestry, Tantalosa, oraz ich małego synka.

<sup>15</sup> Ejletija, bogini narodzin często była utożsamiana z Artemidą, co nadawało działaniu Artemidy dodatkowego sensu jako obrończyni życia.

nemu niszczeniu życia, a konsekwencją wybuchu wojny będzie takie właśnie zniszczenie (ten aspekt tragedii wybrzmiewa bardzo mocno w spektaklu K. Warlikowskiego, w którym wojna trojańska zostaje zrównana z II wojną światową, a przez to z każdym zbrojnym konfliktem, gdy Agamemnon po powrocie z Troi mówi, że podczas wojny nie ma żadnej różnicy między śmiercią dziecka żydowskiego czy niemieckiego, obie są bowiem tak samo bezsensowne i w żaden sposób nie przyczyniają się, czy choćby nie przyspieszają, jej zakończenia). Jednak nie może ona wystąpić przeciwko woli swego ojca, zatem, skoro do wojny dojść musi, to przynajmniej na warunkach, które ściągną zemstę na tego, kto ją prowadzi. Artemida chce, by Grecy, którzy mają przelać niewinną krew trojańską, w pierw przelali niewinną krew grecką. Żąda więc od Agamemnona przelania krwi własnej córki (jak podkreślają tragedie, najukochańszej córki), a następnie poniesienia konsekwencji tego czynu<sup>16</sup>. Ceną wypłynięcia pod Troję, zwycięstwa nad Trojanami i pomszczenia porwanej Heleny, jest Ifigenia. Wydaje się, że nic nie powinno bardziej odstraszyć ojca od dalszego prowadzenia wojny i skłonić do wycofania się. Agamemnon jednak, przełamując swój opór i wahanie, jak pokazuje Eurypides, ucieka się do oszustwa i posyła do Argos po córkę, łudząc ją nadzieją ślubu z najdzielniejszym z wojowników achajskich, Achillesem<sup>17</sup>. Tym samym, wyrażając zgodę na jej śmierć, wybierając przyszłą chwałę i zwycięstwo, dobro innych ponad życie własnej córki, staje w opozycji do rodziny i łączących go z nią więzów (jego zachowanie i postawa prowokują zatem pytania, czy w sytuacji wojny zobowiązania wobec rodziny ulegają zatarciu, a miłość ojcowska musi przegrać z ambicjami politycznymi; pytania te znajdują swoje odzwierciedlenie we wspomnianych spektaklach). Zapewne można szukać usprawiedliwienia jego decyzji – czy to w sytuacji wojny, gdzie jedno życie, a tym bardziej życie kobiety, zwłaszcza w realiach starożytnych, znaczy mniej niż życie i godność całej Grecji i życie wielu mężczyzn, czy to w sytuacji, jak podkreśla Eurypides, lęku przed wojskiem achajskim, które „pali się” już do walki, czy to w kłątwe domu Pelopidów. Nie zmienia to jednak faktu, że to Agamemnon ją podejmuje i że będzie musiał ponieść wszelkie konsekwencje. W płaszczyźnie ponadludzkiej bowiem bogowie nie pobłażają tym, którzy dopuszczają się rozlewu krwi. Ale w płaszczyźnie ludzkiej, matka Ifigenii, Klitajmestra, również mu

<sup>16</sup> Pominęto tutaj bezpośrednie przyczyny gniewu Artemidy na Agamemnona, które w micie przedstawiane są rozmaicie (gniew Artemidy miało wywołać zabicie przez Agamemnona jelenia w jej świętym gaju, bądź *hybris* Agamemnona, który pysznił się, że jest lepszym łowczym niż Artemida, albo też niespełniona dawna obietnica złożona przez Agamemnona), a których wprost nie podaje ani Ajschylos, ani Eurypides. Można jednak znaleźć pewną paralelę między warunkiem, jaki stawia Agamemnonowi Artemida, a zachowaniem Klitajmestry w *Orestei* po powrocie Agamemnona spod Troi i ich symboliczną walką, w której namawia męża do wkroczenia do domu na jej warunkach (chodzi o słynną scenę z purpurową tkaniną, do podeptania której Klitajmestra przekonuje Agamemnona; symbolika tej tkaniny wzbudziła znaczne zainteresowanie literaturoznawców czy kulturoznawców; interesującą interpretację, zwłaszcza w kontekście związków rodzinnych i małżeńskich, zaproponowała Lynda McNeil w artykule *Bridal Cloths, Cover-ups, and Kharis: the „Carpet Scene” in Aeschylus’ Agamemnon*, „Greece & Rome”, Vol. 52, No. 1, s. 1–17).

<sup>17</sup> Na temat małżeństwa i sposobu jego przedstawienia w tragedii greckiej, zob. R. Seaford, *The Tragic Wedding*, „The Journal of Hellenic Studies” 1987, Vol. 107, s. 106–130.

nie wybaczy i nie znajdzie żadnego usprawiedliwienia dla takiego czynu, nawet mimo próśb Ifigenii, która, jak przedstawia ją Eurypides, jakkolwiek oszukana i zawiedziona w swej nadziei na zamążpójście, pozbawiona nadziei posiadania dziecka czy założenia rodziny (a należy pamiętać, że był to istotny element życia kobiety w starożytności), ostatecznie pogodzi się z faktem swojej śmierci, zwalniając nawet ojca z odpowiedzialności za nią. Co więcej, złoży je w ofierze nie tylko dla dobra czy bezpieczeństwa rodziny, ale wręcz na ołtarzu dla dobra całej ojczyzny, cementując w ten sposób przede wszystkim więzi łączące mężczyzn w ich paternalistycznym świecie<sup>18</sup>. Jednak w tej decyzji, opuszczona przez ojca, nierozumiana przez matkę, pozostaje samotna (ta samotność Ifigenii wśród otaczających ją innych jest podkreślona w spektaklu A. Grzegorzewskiej, w którym Ifigenia nie znajduje porozumienia ani z matką, ani z ojcem, który „sprzedaje” jej życie, ani nawet z Achillesem, którego miłości i bliskości pragnie). Bez względu na jej motywacje, na heroizm (szczególnie uwydatniony w tragedii Eurypidesa<sup>19</sup>), dla Klitajmestry pozostaje córką, która została zamordowana za zgodą własnego ojca. Klitajmestra poczuła się tym urażona i znieważona zarówno jako matka, jak i żona<sup>20</sup>. Godząc się na ofiarowanie Ifigenii Agamemnon, jej zdaniem, przekreślił swój status w rodzinie i swoje do niej prawa, przestał dla niej należeć do jej *oikos*, do jej domu, do grona jej bliskich, co więcej, jej zachowanie wobec niego świadczy, że zaczyna go traktować jak wroga (*echtros*), a nie *philos*, kogoś należącego do grona bliskich, na co wskazuje również sposób jego pochowania w *Orestei*<sup>21</sup>. Jednak zemsta Klitajmestry ma także szerszą perspektywę, poza czyisto osobistym pomszczeniem zamordowanej córki. Na wyższym planie bowiem jako mścicielka działa ona w imieniu znieważonej bogini Artemidy, jak również wszystkich zamordowanych pod Troją<sup>22</sup>. Według praw *Dike* (Sprawiedliwości), wyrządzone krzywdy muszą zostać wyrównane, a sprawcy – ukarani. Prowadzi to jednak do tego, że mszcząc się za śmierć córki, zabija własnego męża, a tym

<sup>18</sup> O ofierze Ifigenii, zob. N.S. Rabinowitz, *Anxiety veiled. Eurypides and the Traffic in Women*, Cornell University Press 1993, s. 38–54.

<sup>19</sup> Eurypides tworzy w okresie toczącej się wojny peloponeskiej, często przedstawiając w swoich tragediach bohaterów uwikłanych w wojnę, pokazując, jak wpływa ona na charakter i naturę człowieka. Zdaniem J. Czerwińskiej, „moralne niepokoje bohaterów tragicznych wpłątanych w losy wojny, można odczytać jako odzwierciedlenie wewnętrznych zmagani i konfliktów człowieka tamtych czasów”. Być może jest to również powód, dla którego w twórczości Eurypidesa często spotyka się młodych, szlachetnych bohaterów, kierujących się czystymi intencjami i odznaczających się heroiczną zdolnością do poświęcenia swojego życia w imię wyższych wartości. J. Czerwińska, *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętej miłości i ekstazy religijnej*, Łódź 1999, s. 11–103.

<sup>20</sup> Dodatkowo jej poczucie znieważenia jako żony, zlekceważenia więzów małżeńskich potęguje fakt, że Agamemnon wracając spod Troi przywiózł do domu swoją nałożnicę i brankę, Kasandrę, którą zamierzał wprowadzić do ich wspólnego domu, a prawowita małżonka mogła odczuć to jako brak szacunku względem niej i jej zhańbienie.

<sup>21</sup> K.J. Hame, *All in the Family: Funeral Rites and the Health of the Oikos in Aeschylus' Oresteia*, „The American Journal of Philology”, Vol. 125, No 4, s. 513–538. Zapowiedź nienawiści wobec męża, uznanie go za wroga czy też odmowa mu praw rodzicielskich, pojawia się już w rozmowie między Klitajmestrą a Agamemnonem w epejsodionie czwartym *Ifigenii w Aulidzie* Eurypidesa.

<sup>22</sup> H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, Bydgoszcz 1997, s. 71.

samym stawia się w takiej samej sytuacji, jak wcześniej Agamemnon, znieważając więzy rodzinne i małżeńskie, narażając się jednocześnie na zemstę syna, na którym spoczywał obowiązek pomszczenia nienaturalnej śmierci ojca. Orestes zaś swoim czynem, dokonaniem matkobójstwa, dopełnia „miary nieszczęść” w rodzie Pelopsa, jak wieszczy Kasandra w *Agamemnonie* Ajschylosa. Postać Klitajmestry to jednak nie tylko postać cierpiącej matki (zwłaszcza u Eurypidesa czy w pierwszej części trylogii Ajschylosa), ale także, jak podkreślają badacze<sup>23</sup>, symbol znieważonej w swej dumie kobiety, która stawia się w roli mężczyzny, w pewien sposób zazdrości mężowi jego pozycji i statusu, zachowuje się jak mężczyzna i ostatecznie przejmuje władzę w domu – a jako taka kobieta, w świecie starożytnym, niewątpliwie patriarchalnym, w którym rola kobiet była znacznie ograniczona społecznie i politycznie, mogła wzbudzać z jednej strony niepokój, ale z drugiej również pytania dotyczące ludzkiej natury<sup>24</sup>. Co więcej, w *Ofiarnicach* następuje podważenie jej roli i statusu matki<sup>25</sup> – nie tylko odmawia ona Elektrze, swojej córce możliwości oplakiwania ojca czy żałoby po nim (czym powoduje dalszy rozłam w rodzinie, gdyż trzeba pamiętać, że żałoba była niezwykle ważnym elementem, zapewniającym spokój zmarłemu, a pozostałym przy życiu jego przychyłność, ale przede wszystkim była wyrazem łączności i jedności rodziny, wzmacniającym poczucie więzów rodzinnych i obustronnego powiązania żywych ze zmarłymi<sup>26</sup>), sprowadza Elektrę do roli służącej na dworze, ale także nie kryje wręcz radości z fałszywej, jak się okaże, wiadomości o śmierci syna, który został wydalony z Argos<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> R.P. Winnington-Ingram, *Clytemnestra and the Vote of Athena*, „The Journal of Hellenic Studies” 1948, Vol. 68, No. 68, s. 130–147; N.S. Rabinowitz, *Greek Tragedy*, Oxford–Carlton 2008, s. 95–108; K. Kerenyi, *Mitologia Greków*, Warszawa 2002, s. 555–559.

<sup>24</sup> J. Maitland, *Dynasty and Family in the Athenian City State: A View from Attic Tragedy*, „The Classical Quarterly” 1992, Vol. 42, No. 1, s. 26–40; A.W. Saxonhouse, *From Tragedy to Hierarchy and Back Again: Women in Greek Political Thought*, „The American Political Science Review” 1986, Vol. 80, No. 2, s. 403–418: „To raise question about masculine world of power and reason – a world focused on male potency – they turned to the female, for in her difference from the male she revealed a diversity in nature that threatened the physical order and rational control at which the polis aimed. The male in Greek tragedies seeks a simplicity, a uniformity, a world he can comprehend through the intellect. When confronted with the female, he must face the problem of difference and complexity, for she introduces the issue of reproduction, which underscores the male’s dependence on what is other. The female forces the Greek authors to raise questions and reservations about the ancient polis as a realm of domination and simplicity. These authors indicate for us how the female and the questions she raises about the efficacy of reason and the centrality of power and authority must be acknowledged in all understandings of the nature of the political world, and in the attempt to incorporate that world into theoretically simplified structures [...] The female on the Greek stage forced men into an awareness of the inadequacies of the attempt to control all, of the inability of human courage and human intelligence – often expressed through political action – to dominate the natural world through the denial of variability”.

<sup>25</sup> F. Zeitlin, *The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus’ Oresteia*, „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 1965, Vol. 96, s. 463–508; K.J. Hame, *All in the Family: Funeral Rites and the Health of the Oikos in Aeschylus’ Oresteia*, „The American Journal of Philology” 2004, Vol. 125, No. 4, s. 513–538.

<sup>26</sup> K.J. Hame, *All in the Family: Funeral Rites and the Health of the Oikos in Aeschylus’ Oresteia*, „The American Journal of Philology”, Vol. 125, No. 4, s. 513–538; R. Garland, *The Greek way of death*, London 1985, s. 104, 119–120.

<sup>27</sup> Zależnie od różnych wersji mitu, Orestesa z Argos wypędziła bądź sama Klitajmestra, bądź Elektra z obawy przed matką i jej kochankiem, Ajgistosem.



Odwroćcie czy pomieszanie ról społecznych zaobserwować można nie tylko w *Orestei*, ale także w *Ifigenii w Aulidzie*<sup>28</sup> (Ifigenii odmówiona zostaje jej rola przyszłej matki czy żony, a jednocześnie przypisuje jej się *arete*, cechę powszechnie przypisywaną mężczyznom). Problem praw matki i praw ojca zostaje zaś zwerbalizowany w *Eumenidach*, podczas procesu Orestesa, w którym więzy krwi i prawa matki (których bronią Erynie) zostają przeciwstawione więzom małżeńskim i prawom ojca, w obronie których jako fundamentu społeczeństwa staje Apollo, adwokat Orestesa<sup>29</sup>. Spór ten, poza kwestią obrony Orestesa, jest także sporem o rolę ojca i matki w życiu dziecka. Ostatecznie, jak wiadomo, Orestes zostaje w *Orestei* uniewinniony z zarzutu matkobójstwa, jednak takie rozwiązanie nie dawało spokoju zarówno tragicom starożytnym<sup>30</sup>, jak i ich następcom. Pozostawało bowiem pytanie, na ile możliwe jest całkowite uwolnienie z takiego zarzutu czy uwolnienie bez wyrzutów sumienia. Problem ten podejmuje także w swoim spektaklu K. Warlikowski, przedstawiając sąd nad Orestesem, w którym po wydaniu wyroku uniewinniającego, Orestes powie jednak do siebie po cichu „przegrałem...”.

Antonina Grzegorzewska we wstępie do swojej *Ifigenii* napisała:

[...] to jest tekst o klaustrofobii, ale nie takiej, która jest doświadczeniem więźniów w jednej celi, czy myszy pod miotłą, a raczej o zawężaniu możliwości między dwoma osobnikami tego samego gatunku, w wyniku okoliczności, na które nie mamy wpływu.

Wydaje się, że można to odnieść do obu spektakli: *Ifigenii* A. Grzegorzewskiej<sup>31</sup> i *(A)pollonii* K. Warlikowskiego<sup>32</sup>. Oba poruszają bowiem (poza z pewnością wieloma innymi zagadnieniami) problematykę związków rodzinnych, relacji rodzinnych uwikłanych w okoliczności, na które członkowie nie mieli wpływu i których nie wybierali, a mianowicie czas wojny, jak również problem odpowiedzialności za najbliższych podczas jej trwania. Zarówno A. Grzegorzewska, jak i K. Warlikowski, wykorzystując w tym celu teksty antyczne, uwspółcześniają je. A. Grzegorzewska przepisuje tragedię Eurypidesa na język współczesności<sup>33</sup>,

<sup>28</sup> G.B. Walsh, *Iphigenia in Aulis: Third Stasimon*, „Classical Philology” 1974, Vol. 69, No. 4, s. 241–248; J. Czerwińska, *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętnej miłości i ekstazy religijnej*, Łódź 1999, s. 68.

<sup>29</sup> H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, Bydgoszcz 1997, s. 87–94.

<sup>30</sup> Historii rodu Pelopidów Eurypides, poza *Ifigenią w Aulidzie*, poświęcił jeszcze trzy inne tragedie: *Elektrę*, *Orestesa* i *Ifigenię w Taurydzie*.

<sup>31</sup> *Ifigenia*, Antonina Grzegorzewska, reżyseria i rzeźby A. Grzegorzewska, scenografia B. Hanicka, muzyka S. Radwan, światło W. Puś, wizualizacje M. Jankowski, przedstawienie pod opieką B. Hanickiej i S. Radwana, prapremiera 07.11.2008, Teatr Narodowy, Scena przy Wierzbowej im. J. Grzegorzewskiego.

<sup>32</sup> *(A)pollonia*, reżyseria K. Warlikowski, adaptacja K. Warlikowski, P. Gruszczyński, J. Poniedziałek, scenografia i kostiumy M. Szczęśniak, reżyseria świateł F. Ross, dramaturgia P. Gruszczyński, wideo P. Łoziński, K. Lisowski, R. Listopad, muzyka P. Mykietyn, R. Jett, P. Maślanka, P. Stankiewicz, songi R. Jett, premiera 16.05.2009 w Warszawie.

<sup>33</sup> W *Ifigenii* A. Grzegorzewskiej przeczytać można: „Współczesność: mieści się w języku Troi i wpływającym oku, które przed śmiercią konotuje ruchy wojsk, żołnierzy między końmi i otwierający się czarny tunel. Nas interesuje to, co jest pomiędzy i w tę szczylinę wpychamy swoją wścibską kamerę. Eskalacja zdarzeń, nowe wybuchy, nowe zamachy, nowe ofiary”.

stosując język skondensowany, dynamiczny, hasłowy, skrótowy i piętnujący, czasem brutalny i bezlitosny, będący wyrazem ekspresji. Współczesność staje się u niej także, jak powiedziała sama reżyserka w rozmowie z Michałem Smolisem, przecuciem śmierci, cierpienia, okrucieństwa i eskalacji wojennych wydarzeń<sup>34</sup>. K. Warlikowski natomiast próbując znaleźć dla tekstów antycznych, dla ich wartości i pojęć, ekwiwalent we współczesności, swoiste przełożenie na język, doświadczenia, sytuacje i wartości współczesne (stąd też zestawienie w jego spektaklu tragedii Eurypidesa *Ifigenia w Aulidzie* i *Orestei* Ajschylosa z innymi tragediami Eurypidesa: *Alkestis* i *Herkulesem oszalałym* oraz z tekstami współczesnymi, m.in.: *Łaskawymi* J. Littella, opowiadaniem H. Krall *Pola i Narożny dom*, fragmentem *Elizabeth Costello* J. Coetzee'go, czy *Opowiadaniem o matce* H.Ch. Andersena), znajduje je w doświadczeniach II wojny światowej i Holokautu, dzięki czemu nie tylko przeszłość spotyka się z teraźniejszością, ale, jak pisze Łukasz Drewniak<sup>35</sup>, wydarzenia dzieją się we wszystkich czasach naraz: w wojnie, micie, we współczesności. W obu przedstawieniach znajdują również swoje odbicie doświadczenia ludzkich jednostek czy ich emocje, które są powszechne i niezienne, niezależnie od miejsca, czasu czy sytuacji. Wykorzystanie tragedii antycznych nadaje im wymiaru ponadczasowości.

W spektaklu A. Grzegorzewskiej, po wybuchu konfliktu grecko-trojańskiego, Artemida (w tej roli Magdalena Warzecha) wstrzymując wiatry w Aulidzie i uniemożliwiając greckiej flocie odpłynięcie pod Troję, bezlitośnie obnaża prawdziwe pobudki, jakie kierują Agamemnonem (Jerzy Radziwiłowicz), dowódcą armii greckiej, w rozmowie:

Artemida: Twoja córka chce się zakochać

Agamemnon: Co cię obchodzi Ifigenia?

Artemida: A co ciebie obchodzi wojna?

Agamemnon: Jadę pomóc innym córkom. Tam jest piekło.

Artemida: Nie jedziesz tam po pokój.

Agamemnon: Mój kontyngent wprowadzi sprawiedliwość. Odbierze swoją własność.

Artemida: Chciałeś podbić tę ziemię. Parys dał ci pretekst. [...] Ojciec narodu, chcesz być przecież mężem stanu.

W związku z tym stawia warunek – jeśli Agamemnon chce podbić obcy, daleki kraj dla swojej korzyści, dla zachowania pozycji, twarzy, musi złożyć w ofierze swoją córkę („prawdziwa rewolucja zawsze żąda ściętych głów i ofiary”), aby

<sup>34</sup> A. Grzegorzewska: „Pojęcie „wojna” nie oznacza u mnie wojny w Iraku, a zostaje sprowadzone do haseł: «jęk Troi» i «wypływające oko», do przecucia masowej śmierci, do świadomości destrukcji i cierpienia, które nie mieszczą się w głowie, a jednocześnie zawsze występują TAM, nigdy TU [...] Oddech okrucieństwa, rozrywanie ludzi na strzępy w zamachach, eskalacja wojennych zdarzeń – to rzeczy, które łączą współczesność i starożytność” (M. Smolis, *Ciało to mięso z duszą (rozmowa z A. Grzegorzewską)*, „Dziennik. Kultura”, 07.11.2008).

<sup>35</sup> Ł. Drewniak, *Nieludzkie ofiarowanie*, „Przekrój”, 21.05.2009; J. Papuczys, *(Po)święcenie*, „Nowa Siła Krytyczna”, 15.06.2009.

okupić przyszłe mordy i gwałty, a zwycięstwo zaprawić goryczą pierwszej ofiary. Agamemnon rozumie, że to „mocny deal”, ale jak powie później w rozmowie z Menelaosem (Arkadiusz Janiczek):

Naciska na mnie TERAZ [...] przekłete TERAZ, w którym ważą się moje losy, mój męski kręgosłup, moja wartość. Muszę wybrać między córką a tym wszystkim, co nią nie jest. Ja szczur wielbiciel rosad na morzu i kotłowaniny wojsk, które z kosmosu wyglądają jak bezwładne tańce mrówek, w pancerzach czyszczonych przez kobiety uzależnione od naszych zapewnień, że jesteśmy nieśmiertelni. Które TERAZ jest straszniejsze: Ifigenia we krwi czy ja wyśmiany, leżący w rynsztoku pomidorów?

Agamemnon wybiera swoje „teraz”, własne ambicje i aspiracje polityczne, swój honor, który przeradza się w autorytaryzm i bezwzględność, i dla tego wszystkiego poświęci miłość do Ifigenii i życie własnego dziecka. Tak, jak Agamemnon (Maciej Stuhr) w spektaklu K. Warlikowskiego, mimo że nie żąda tego od niego Artemida. Tę decyzję podejmuje sam, nawet jeśli mówi o kierującym nim przymusie: „Ja nie oszalałem. I ciężko mi się na to ważyć, żono, ciężko nie ważyć, lecz muszę to spełnić”<sup>36</sup>. Jakkolwiek po zwycięstwie powie: „tak jak większość ludzi, nigdy nie prosiłem się, by zostać zbrodniarzem”, mimo świadomości winy za „ten czy tamten czyn”, próbując znaleźć usprawiedliwienie w okolicznościach, w których mężczyzna traci „prawo do tego, by nie zabijać”, bo nikt nie pyta go o zdanie, to jednak wątpliwość, czy można poświęcić życie dziecka, aby zabijać innych, pozostaje.

W spektaklu A. Grzegorzewskiej widać młodzieńczą Ifigenię (Anna Gryszkówna), dziewczynę, jaką można spotkać na co dzień – młodzieżowo ubraną, słuchającą głośnej rockowej muzyki, odchudzającą się, nieco wulgarną i buntowniczą wobec rodziców czy świata. Ta Ifigenia uwikłana jest w relacje między histeryczną matką, zaniedbaną żoną a wiecznie nieobecnym, silnym ojcem. Określając siebie poprzez negację: nie jestem córką, nie jestem nastolatką, nie jestem żoną, nie jestem matką, próbuje znaleźć swoją własną tożsamość, obronić siebie i swoją naturę, zwłaszcza gdy wszelkie narzucone jej role okazują się pułapką, złudzeniem. Staje się w tym spektaklu niewolnicą matki, ojca, mężczyzny, patriarchy, mitu i nieustannych oczekiwań innych, jak pisze Dorota Mieszek<sup>37</sup>. To Ifigenia, która szuka miłości i spełnienia, a dla której jedynym realnym doświadczeniem jest brak, tęsknota i niespełnienie<sup>38</sup>, jak sama zauważa, mówiąc: „suknia ślubna bandażem, narzeczony kłamstwem ojca, ojciec eutanazją”. Dlatego odrzucona i znieważona przez ojca („moje ciało było świątynią, którą znieważyleś”), przez Achilleśa, „zmienia tożsamość” i, upokorzona, nabrawszy dystansu do świata, w którym doświadczyła niewłaściwych relacji z innymi, dojrzewa, aby oddać życie. Spektakl A. Grzegorzewskiej kończy się wleczeniem niemej

<sup>36</sup> Eurypides, *Ifigenia w Aulidzie*, w. 1256–1258 w przekładzie J. Łanowskiego.

<sup>37</sup> D. Mieszek, *Słowa jak pociski*, „Teatr” 2009, nr 1.

<sup>38</sup> M. Smolis, *op. cit.*

Ifigenii, za włosy, przez scenę. Wiadomo, że zostanie złożona w ofierze. Wszystkie słowa straciły już na znaczeniu, a tego, co się wydarzy, nie sposób opisać. Ifigenia (Magdalena Popławska) w przedstawieniu K. Warlikowskiego zarysowana jest natomiast w stosunkowo krótkiej, początkowo niemej i symbolicznej, scenie – młoda, uśmiechnięta i wesoła dziewczyna, bosa, ubrana w sukienkę komunijną z emblematem IHS, wpadając w ramiona ojca traci niewinność i dzieciństwo – wkłada buty, kolczyki, sukienka komunijna staje się suknią ślubną (wszak z mitu wiadomo, jakim kłamstwem posłużył się Agamemon, by ją ściągnąć do Aulidy), jednocześnie tracąc uśmiech, wesołość i lekkość. W chwili pożegnania z rodziną wydaje się pogodzona ze śmiercią, lecz jej słowa oraz zbliżenie twarzy, po której płyną łzy, każą wątpić i zapytać, czy rzeczywiście tak łatwo pogodziła się ze swoją (narzuconą?) rolą „zbawcy ojczyzny” i czy rzeczywiście odczuwa tę rolę jako „wielkie szczęście” i „sławę”, zwłaszcza że wbrew wypowiedzianym słowom, wyprowadzana przez ojca zaczyna krzyczeć i wyrwać się, tak że Agamemnon zmuszony jest użyć siły. Ifigenia A. Grzegorzewskiej dostrzega, że „ojciec woli wojnę” i w związku z tym wypowiada swoją pogardę wobec niego, natomiast z ust Ifigenii K. Warlikowskiego usłyszeć wprawdzie można słowa: „wbrew woli dziś mnie gubi – za ojczyznę”<sup>39</sup>, to jednak wątpliwość, czy ojczyzna to rzeczywiście wystarczający powód, by złożyć życie dziecka w ofierze na jej ołtarzu, pozostaje.

W pierwszej swojej kwestii na scenie Klitajmestra (Aleksandra Justa) A. Grzegorzewskiej wypowiada następujące słowa:

Dla kogo robisz loki, moja córko? Orestes oplakuje los kobiet córek, których ojciec jedzie na front. Ojciec przywiezie orderzy dla kariatyd, wbije im medale pod stanikiem w białe piersi im wbije, w samo serce, w aortę, w tętnicę, w łono, skrawek nowej ziemi zdobytej przez Greków. Masz ojca bohatera.

Klitajmestra to z początku oddana, posłuszna żona, jednak gdy kłamstwo Agamemnona wychodzi na jaw, znieważona, z poczuciem krzywdy, pozbywa się swojej obrączki. Poprzez swoją zdradę bowiem Agamemnon po raz drugi wyrwa jej kawałek serca, w konsekwencji czego „przetacza sobie nową krew”. A ta nowa krew oznacza przecież śmierć jej męża, której zapowiedzią są słowa: „Agamemnonie, pójdz do kąpieli, ja już czekam w pianie, naga na twoje zawołanie, chodź, w wodzie krew nie krzepnie”. Dla Klitajmestry zwycięstwo pod Troją splamione krwią jej dziecka będzie właśnie takim medalem wbitym głęboko w serce i łono, raną, której, jak pokaże Klitajmestra (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik), w spektaklu K. Warlikowskiego nie można zapomnieć ani przebaczyć. Po powrocie zwycięskiego Agamemnona widać tę Klitajmestrę z bardzo bliska, cierpiącą, płaczącą, słuchającą z bólem słów męża. Jednak to nie jest żona, która przebaczyła mu śmierć dziecka. Po symbolicznej walce słownej,

<sup>39</sup> Eurypides, *Ifigenia w Aulidzie*, w. 1456 w przekładzie J. Lanowskiego: „wbrew woli dziś mnie gubi – za Helladę”.

wprowadzi męża do domu na swoich warunkach, zmuszając go do przejścia po kobiercu z purpury, co oznacza dla niego śmierć – śmierć, której Klitajmestra się nie powstydzi, mówiąc: „oto Agamemnon, mój małżonek padł trupem od ciosu tej ręki, ciosu sprawiedliwego, oto leży ten, co swą małżonkę sponiewierał”<sup>40</sup>. „to nie ja, to Demon, z jego woli mąż płaci dziś krwią za krew dzieci”<sup>41</sup>. Klitajmestra próbuje wprowadzić w tych ostatnich słowach wpisać mężobójstwo w ogólną historię rodu Pelopidów i jego klątwę, ścigającego ten ród Demona czy Losu, nie przekreśla to jednak faktu, że była to jej osobista zemsta – jako żony, matki i kobiety, na człowieku, który wyrwał jej serce, sponiewierał jej uczucia i zhańbił jej łono. A. Grzegorzewska w jednym z wywiadów powiedziała:

Jest coś zdrowego w antycznym pojęciu zemsty: za wyrządzone krzywdy wbija się siekiere w kark. Zemsta przywraca równowagę w przyrodzie, jest naturalnym elementem nieszczęścia i zniewagi, jak naturalnym elementem bólu jest krzyk<sup>42</sup>.

Jednak śmierć Agamemnona nie przynosi Klitajmestrze spokoju i ukojenia, a jedynie śmierć z ręki syna, dla którego z kolei zabójstwo matki oznacza obłąd, nawet jeśli ostatecznie jest uniewinniony. Rację ma zatem chyba cień Klitajmestry mówiąc do Orestesa:

[...] nie zdoła cię ocalić nikt – ani Bóg, ani żadne prawo! Poznasz, co to znaczy: znikąd radości! Zginiesz marnie, zapomniany przez wszystkich – żer demonów, cień, bezkrwista mara! Milczysz? Nie odpowiadasz? Gardzisz moimi słowami? A jesteś mój – zwierzę ofiarne – tylko niezarżnięte, żywe!<sup>43</sup>

Również Orestes, komentując wyrok sądu, stwierdza: „Czy coś ładnego zostanie z tych zniszczeń? Już zabiliśmy wszystko”. Cóż bowiem może zostać czy wyłonić się ze zgliszczy, gdy wszystko zostaje spalone, podeptane, zniszczone.

W obu spektaklach podkreśla się nieistotność słów, niemożność wypowiedzenia tego, co właściwe, wytłumaczenia wobec zdarzeń, które nabierają zbyt ciężkiej wagi, wobec rzeczywistości, która umyka opisowi. Słowa stają się kalekie, nic nie znaczą, nie mogą niczego już zmienić, znaczenia natomiast nabierają emocje, uczucia, krzyk, muzyka czy metafora. Agamemnon K. Warlikowskiego mówi:

[...] wszystko, co robiłem, robiłem z całkowitą świadomością rzeczy, przekonany, że należy to do moich obowiązków i że jest to konieczne, jakkolwiek nieprzyjemne i nieszczę-

<sup>40</sup> Ajschylos, *Agamemnon*, w. 1403–1405, 1439–1440 w przekładzie S. Srebrnego.

<sup>41</sup> Jest to zmieniona wersja wypowiedzi Klitajmestry z *Agamemnona* Ajschylosa (w. 1500–1504), które brzmią w przekładzie S. Srebrnego następująco: „to ów demon, co zbrodnią napelnia ten dom/ tego trupa wziął żony oblicze – i tak/ za biesiadę straszliwą Atreja się mści/ z jego woli to mąż/ płaci dziś swoją krwią za krew dzieci”.

<sup>42</sup> M. Smolis, *op. cit.*

<sup>43</sup> W przekładzie S. Srebrnego wersy te (*Eumenidy*, w. 287–293) wypowiada Przodownica chóru.

śliwe by było. Na tym polega wojna totalna: ktoś taki jak cywil przestaje istnieć. Tak jak większość ludzi, nigdy nie prosiłem się, by zostać zbrodniarzem. Wszystkie czyny popełniłem w imię racji – dobrych czy złych, tego nie wiem, ale zawsze były to racje ludzkie. Ci, którzy zabijają, są ludźmi, podobnie jak ci, którzy są zabijani – to jest w tym wszystkim najgorsze.

Reżyserzy obu przedstawień zdają się podkreślać, że wojna, każda wojna, niezależnie od miejsca i czasu, jest niewytłumaczalną okrutną sytuacją, jest zbrodnią powodującą cierpienie, rozpacz, stratę zarówno po stronie zwyciężonych, jak i zwycięzców, zwłaszcza że, jak mówi Agamemnon u K. Warlikowskiego, „w pewnym sensie wojna nie kończy się nigdy”, wywołuje jedynie kolejne traumy, nieszczęścia czy zbrodnie, uderzające wszak przede wszystkim w rodziny. I historia rodu Pelopidów jest wyraźnym tego dowodem – każda następna zbrodnia wynika z poprzedniej, nie niosąc ukojenia, a jedynie destrukcję. W związku z tym pojawiają się pytania, czy w sytuacji wojny przestaje istnieć rodzina i jej dobro, czy można postawić się w opozycji do niej bez żadnych konsekwencji, czy sprzeniewierzając się jej prawom możliwy jest powrót do tego, co było wcześniej? Czy można poświęcić rodzinę w imię czegoś, co tylko wydaje się istotne, a rzeczywistość pokazuje, że takim nie jest? Czy poza racjami ludzkimi nie ma wyższego, ponadludzkiego porządku? Reżyserzy zdają się protestować przeciwko okrucieństwu i destrukcji, pokazując, że dla zabijania nie ma żadnego usprawiedliwienia, a jednocześnie, że mimo okrutnego wizerunku świata, istnieją wartości niezmiennie, ponadczasowe, których nie należy ignorować ani im się przeciwstawiać. Zarówno A. Grzegorzewska, jak i K. Warlikowski odwołują się do pytań, do lęków, które dotyczą i nurtują wszystkich, w tym także do pytań o rodzinę, na które jednak każdy widz musi odpowiedzieć sobie indywidualnie.

Konkludując, od starożytności rodzinę często postrzegano jako swoisty system gwarantujący porządek społeczny. Do powszechnie deklarowanych poglądów należą te mówiące o rodzinie jako najważniejszym elemencie życia człowieka, gwarantującym wzajemną miłość, bliskość, czułość, zrozumienie i poczucie stabilizacji. Od samego początku także teatr stawiał pytania o rodzinę, o relacje w niej panujące, o związki krwi i związki małżeńskie, stawiając je w centrum dramatycznego konfliktu. Jednak między rzeczywistością czy też precyzyjniej, deklarowaną rzeczywistością a sztuką, istnieje duży rozdźwięk. Sztuka pokazuje, że więzy rodzinne są często bardzo kruche i narażone na rozpad. Historia rodu Pelopidów, zarówno ta mitologiczna przedstawiona w twórczości dramatopisarzy starożytnych, jak i ta uwspółcześniona, wpisana w realia nowoczesne w omawianych przedstawieniach, nie jest tutaj wyjątkiem – zamiast miłości, bliskości, zrozumienia jest nienawiść, kolejne zbrodnie, zemsta, rozpacz, brak komunikacji i zanik więzi. Jak pisze Agata Adamiecka-Sitek<sup>44</sup>,

---

<sup>44</sup> *Inna scena. Konstelacje rodzinne. Obraz rodziny w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2009, s. 11.

[...] sztuka radykalnie weryfikuje powtarzane w socjologicznych badaniach deklaracje Polaków, że rodzina jest w ich życiu wartością nadrzędną, a relacje z najbliższymi stanowią główne źródło życiowej satysfakcji. We współczesnych tekstach, rodzina jako wyidealizowany przedmiot pożądania zderza się z rodziną jako realnym doświadczeniem, które najczęściej wiąże się z brakiem komunikacji, zanikiem więzi, poczuciem odrzucenia i niezrządkiem – codziennym doświadczeniem przemocy i poniżenia.

Zapewne smutna to konkluzja, zwłaszcza jeśli badania socjologiczne czy psychologiczne miałyby potwierdzić, że rzeczywiście między tym, co deklarowane a codziennym doświadczeniem, jest aż tak duży dysonans. Niewątpliwie jednak w analizowaniu problematyki rodziny nie można pominąć tego, na co poprzez swoje przedstawienia, w artystycznej, często metaforycznej formie, wykorzystując ponadczasowe wartości tragedii antycznych, próbują zwrócić uwagę tak wrażliwi i czuli na sprawy społeczne, filozoficzne czy literackie twórcy, do jakich należą A. Grzegorzewska czy K. Warlikowski.

## Bibliografia

- Abramowiczówna Z., *Słownik grecko-polski*, Warszawa 1958.  
 Ajschylos, *Dzieje Orestesa*, tłum. J. Kasprówicz, Lwów 1908.  
 Ajschylos, *Tragedie*, tłum. S. Srebrny, Kraków 1953.  
 Chodkowski R.R., *Teatr grecki*, Lublin 2003.  
 Drewniak Ł., *Nieludzkie ofiarowanie*, „Przekrój”, 21.05.2009.  
 Czerwińska J., *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętnej miłości i ekstazy religijnej*, Łódź 1999.  
 Eschylos, *Tragedie*, tłum. Z. Węclewski, Poznań 1873.  
 Eurypides, *Tragedie*, t. 4, tłum. J. Łanowski, Warszawa 2007.  
 Flacelière R., *Życie codzienne w Grecji za czasów Peryklesa*, Warszawa 1985.  
 Fraisse J.-C., *Philia. La notion d'amitié dans la philosophie antique*, Paris 1984.  
 Garland R., *The Greek Way of Death*, London 1985.  
 Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987.  
 Hame K.J., *All in the Family: Funeral Rites and the Health of the Oikos in Aeschylus' Oresteia*, „The American Journal of Philology”, Vol. 125, No. 4, s. 513–538.  
*Inna scena. Konstelacje rodzinne. Obraz rodziny w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2009.  
 Janowska K., *Fabryka Warlikowskiego*, „Polityka”, 16.05.2009.  
 Jurewicz O., Winniczuk L., *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1968.  
 Kerenyi K., *Mitologia Greków*, Warszawa 2002.  
 Kitto H.D.F., *Tragedia grecka. Studium literackie*, Bydgoszcz 1997.  
 Kocur M., *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001.  
 Liddell H.G., Scott R., *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996.  
 Maitland J., *Dynasty and Family in the Athenian City State: A View from Attic Tragedy*, „The Classical Quarterly” 1992, Vol. 42, No. 1, s. 26–40.  
 Mieszek D., *Słowa jak pociski*, „Teatr” 2009, nr 1.

- McNeil L., *Bridal Cloths, Cover-ups, and Kharis: the „Carpet Scene” in Aeschylus’ Agamemnon*, „Greece & Rome”, Vol. 52, No. 1, s. 1–17.
- Pomeroy S.B., *Families in Classical and Hellenistic Greece*, Oxford Clarendon Press 1997.
- Jakub Papuczys, *(Po)święcenie*, „Nowa Siła Krytyczna”, 15.06.2009.
- Rabinowitz N.S., *Anxiety Veiled. Eurypides and the Traffic in Women*, Cornell University Press 1993.
- Rabinowitz N.S., *Greek Tragedy*, Oxford–Carlton 2008.
- Saxonhouse A.W., *From Tragedy to Hierarchy and Back Again: Women in Greek Political Thought*, „The American Political Science Review” 1986, Vol. 80, No 2, s. 403–418.
- Seaford R., *The Tragic Wedding*, „The Journal of Hellenic Studies” 1987, Vol. 107, s. 106–130.
- Smolis M., *Ciało to mięso z duszą (rozmowa z A. Grzegorzewską)*, „Dziennik. Kultura”, 07.11.2008.
- Vernant J.-P., *Mit i religia w Grecji starożytnej*, Warszawa 1998.
- Walsh G.B., *Iphigenia in Aulis: Third Stasimon*, „Classical Philology” 1974, Vol. 69, No. 4, s. 241–248.
- Winnington-Ingram R.P., *Clytemnestra and the Vote of Athena*, „The Journal of Hellenic Studies” 1948, Vol. 68, No. 68, s. 130–147.
- Wypustek A., *Życie rodzinne starożytnych Greków*, Wrocław 2007.
- Zeitlin F., *The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus’ Oresteia*, „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 1965, Vol. 96, s. 463–508.
- Zieliński T., *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków 1928.